

26/05/2017

Fora Nova

Gazeta festiwalowa nr 5



Recenzje spektaklu KRZYWICKA/KREW
w reż. Aliny Moś-Kerger (s. 2–4)

Rozmowa z Aliną Moś-Kerger (s. 4–5)

Recenzje tekstu WSZYSTKO O MOJEJ MATCE
Tomasza Śpiewaka (s. 6–7)

Rozmowa z Magdą Szpecht i Tomaszem Śpiewakiem (s. 8–9)



SZEŚĆ KRWI KAŻDEJ KOBIETY

Krzywicka/Krew to seria opowieści o kobiecym ciele i tkwiącej w nim serii paradoksów. W reżyserii Aliny Moś-Kerger spektakl staje się seansem osobistych historii, w którym stan wyobcowania z samej siebie to nie zbrodnia, lecz raczej permanentny stan kobiecości. Kobiecość jako kryzys? Jako przełamywanie własnej niepewności? Autorka tekstu Julia Holewińska nie szuka winnego tego stanu rzeczy. Raczej w duchu Ireny Krzywickiej stara się znaleźć rozwiązanie – tworząc pewien horyzont doświadczeń. Nie mówi się tutaj wprost o feminizmie, o przemocy seksualnej ani o przemocy symbolicznej. Podobnie zresztą sprawa się miała w przypadku Ireny Krzywickiej – jednej z pierwszych polskich feministek, publicystki, aktywistki występującej w obronie praw kobiet. W spektaklu najbardziej wybrzmiał ten aspekt osobowości Krzywickiej, w którym pełniła rolę patronki i nauczycielki kobiecości. W znamiennych tytułach jej książek (*Gorzkie zakwitanie*, *Kobieta szuka siebie*) widać pewną łagodną zachętę dla kobiet do dzielenia się swoimi doświadczeniami i świadomego pracowania problemów kobiecości. Taki postulat – dogłębnego poznania siebie, własnych pragnień – staje się osią spektaklu. Wokół niej krążą

kolejne historie. A w tle jawi się wielki paradoks, że uzyskanie tej świadomości wcale nie chroni przed krzywdą. A czasem wręcz nastrocza problemów.

Metafora krwi organizuje cały spektakl. Sześć krwi, jak stwierdziła Krzywicka, wyznacza kolejno etapy życia kobiety. Pierwsza miesiączka, pierwszy stosunek, miłość, poród, choroba, śmierć. Od początku możemy śledzić słodko-gorzkie historie z tym związane – wszystkie opowiedane przez kobiety, wszystkie bardzo emocjonalne, ale w których kryje się zapowiedź przyszłej tragedii. Kobiecość okupiona jest cierpieniem, tak jak macierzyństwo, tak jak seks. Dochodzenie do samej siebie staje się procesem wymagającym, tym trudniejszym, że od początku przytłacza go ciężar stereotypów i konwencji społecznych.

Alina Moś-Kerger zastosowała tutaj prostą, ale przejrzystą strukturę dramaturgiczną. Osobiste historie każdej aktorki zostały dopełnione zbiorowymi układami choreograficznymi, które korespondują z tematem i nastrojem danej opowieści. Dzięki temu mocniej wybrzmiewa uniwersalny charakter poszczególnych doświadczeń. Ale także to, że wszelkie próby poznania własnego ciała są motywowane z zewnątrz. Tak więc oczekiwanie na pierwszy okres odbywa się w atmosferze strachu i pośpiechu zarazem (że jest się ostatnią dziewczynką w klasie). Przebijanie błony dziewiczej na własną rękę to skutek



Zdjęcie na okładce i s. 2 ze spektaklu *Krzywicka/Krew*,
fot. Karol Budrewicz



silnego odczucia bycia nieatrakcyjną... Gdzie indziej pierwszy stosunek odbywa się w cieniu rywalizacji. Nieco bardziej zawile stają się historie o miłości. Twórczynie spektaklu (włącznie z Krzywicką) zdają się twierdzić, że więcej w miłości tkwi tragiczności niż sielankowości. Nie tylko zdrady, ale i niełatwe wybory moralne – prowokowane nie tyle przez samych partnerów, co także przez rodzinę lub po prostu zbrodniczy system.

Każda z aktorek gra inną postać. Oczywiście, mamy tu raczej do czynienia z teatrem epickim, ale nie przeszkadza to identyfikować się z opowiadaną historią. Bohaterki tej opowieści o krwi są przekonująco sportretowane – zabawne, kiedy trzeba, dążą raczej ku tragicznemu rozpoznaniu – tkwienia w nierozwiązywalnym konflikcie. Zakotwiczenie tych problemów w krwi dodaje im pewnego determinizmu. Ale taki zabieg ma moc wspólnotową, łączącą różne pokolenia (wszak poruszamy się od narodzin ku śmierci). A, zdawałoby się, subiektywne doświadczenia, w pewien uniwersalny problem.

Znając schemat dramaturgiczny, przeczuwamy napięcia/rozluźnienia. Taki jednolity rytm zamienia się w rutynę. Spektakl wraz z rozwojem akcji (w planie postaci) traci dynamikę i chwilami nudzi. Nie można mu jednak ująć jakości pod względem aktorskim. Na wyróżnienie zdecydowanie zasługuje tekst Holewińskiej i czułość, z jaką potraktowała go reżyserka. Cieszy, że postać Krzywickiej została przypomniana. Oraz że proces Krzywicka–Holewińska–Moś-Kerger–wykonawczynie ról zdominowała wspólna zgoda (lub niezgoda i bunt na zastanie!).

Piotr Urbanowicz

Julia Holewińska

Krzywicka/Krew

premiera: 5 marca 2016

TEATR MODRZEJEWSKIEJ W LEGNICY

reżyseria: Alina Moś-Kerger

scenografia: Małgorzata Bulanda

muzyka: Marta Kleszcz

choreografia: Katarzyna Kostrzewa

kostiumy: Magdalena Jasilkowska

obsada: Magda Biegańska, Katarzyna Dworak,

Gabriela Fabian, Joanna Gonschorek, Zuza

Motorniuk, Magda Skiba, Halina Fiderkiewicz (głos

Ireny Krzywickiej), Jolanta Naczyńska

CHÓR POLEK

Krzywicka? Nie znam. Nie ma jej na Facebooku. Tak kończy swój dramat *Krzywicka/Krew* Julia Holewińska. Kim jest pisarka, publicystka, polska ikona emancypacji, Irena Krzywicka, dziś i jak mogą przeglądać się w tej nietuzinkowej – i bądź co bądź kontrowersyjnej – postaci współczesne kobiety, zastanawia się autorka jego scenicznej adaptacji Alina Moś-Kerger.

„Życie wydaje mi się czymś bardzo bolesnym”. Tak z kolei kończy swój spektakl reżyserka legnickiego przedstawienia. Słowa, wypowiediane przez jedną z sześciu znajdujących się na scenie aktorek, bardzo dobitnie określają naszą rzeczywistość. Rzeczywistość, w której kobiety po dzień dzisiejszy spychane są na drugi plan, muszą walczyć o swoją podmiotowość, godność, wreszcie wolność. Krzywicka w legnickim spektaklu staje się rodzajem sztandaru, prowadzącego współczesne kobiety na barykady. Posądzana o sianie społecznego zgorzelenia, nie była postacią idealną, tak jak nieidealne są bohaterki, które obserwujemy na scenie. Żyjące w różnych czasach Polki, których historie i tkwiące w nich punkty styczne – pierwsza miesiączka, pierwszy raz, miłość, choroba i śmierć – wyznaczają główną oś spektaklu Moś-Kerger.

Pole gry, nie licząc dwóch styropianowych, ruchomych brył, jest prawie puste. Na tylnej ścianie wyświetlane są czarno-białe projekcje, w głębi znajduje się fortepian. Scenę wypełniają przede wszystkim napisane przez Holewińską (oraz w kilku miejscach Krzywicką) słowa wydobywające się z ust aktorek i przeplatających się ich monologów. Dialog dokonuje się tutaj przede wszystkim w działaniu, skupionym na precyzyjnym ruchu scenicznym autorstwa Katarzyny Kostrzewy. Bose, ubrane jedynie w cieliste koszule nocne kobiety wysłuchują historii wypowiedianych przez swoje postaci historii, reagując na nie za pomocą gestów lub elementów tańca, czasem wykonywanego synchronicznie. Przypominają chór kobiet Polek, w którym bardzo ważna jest ich zarówno indywidualność, jak i wspólnotowość. Znakomite w spektaklu Moś-Kerger są te momenty, w których jedna z bohaterek zostaje na scenie sama z własnym



fot. Karol Budrewicz

natłokiem słów i myśli, zrozumienia u pozostałych ukrytych w tym czasie za białymi, graniasto-słupowymi konstrukcjami.

Bezradność kobiet wynikająca najczęściej z opresji patriarchalnego systemu, lecz także najbardziej podstawowej potrzeby miłości i akceptacji, doskonale wyrażona została przez stosunek reżyserki do cielesności aktorek. Jedyny rekwizyt – poza mikrofonem zakończonym czerwonym przewodem – stanowi czerwona szminka, stygmatyzująca ciała bohaterek, na różne sposoby, zgodnie z opowiadanymi przez nie opowieściami, rozgrywanymi najczęściej w ważnych dziejowych momentach. Pomijana w historii perspektywa kobieca, zwłaszcza jeśli chodzi o jej fizjologiczność i seksualność, zyskuje na scenie pełnowymiarowość kształtu za sprawą świetnych, zaangażowanych w ten odważny projekt legnickich aktorek.

Świetny tekst Holewińskiej, który można nazwać kilkuwątkowym polskim *herstory*, zaowocował mocnym przedstawieniem, z ważnym i aktualnym przesłaniem podanym bez zbędnego patosu. Krzywicka, mimo że nie ma jej na Facebooku, przeżyła prawie cały XX wiek, pełni tu rolę lustra, w którym przeglądać się mogą współczesne heroiny. Myślę, że twórczynie spektaklu po cichu liczą, że będą miały choć połowę tupetu i zawziętości, jaką miała żona i matka, kochanka i ateistka, wreszcie feministka – Krzywicka.

Marcin Miętus

KOBIECOŚĆ W ROLI GŁÓWNEJ

Wywiad z Aliną Moś-Kerger po spektaklu *Krzywicka/Krew*

Agata Skrzypek: Czym dla ciebie jest kobiecość? Czym różni się od człowieczeństwa?

Alina Moś-Kerger: Zacznę przewrotnie od tego, o czym mówił Łukasz Drewniak podczas dyskusji po spektaklu. Powiedział fajną rzecz – że oglądał spektakl z poczuciem, że wszyscy przegrywamy, ale jednak kobiety mają najgorzej. I coś w tym jest. Mnie kobiecość przewartościowała się, gdy urodziłam dzieci, zmieniły mi się priorytety. Oczywiście, będąc tutaj, na festiwalu, mogę się dowiedzieć, że jestem wyrodną matką, ale wolę, by dzieci mogły pochwalić się, że ich mama jest fajna i spełniona. Patrząc na kobiecość przez pryzmat tekstu Julki i spektaklu, kobiecość widzę również jako pracę na zapleczu wielkich heroiczych czynów, o których czytamy w podręcznikach do historii. Mężczyźni idą na wojnę, działają w opozycji, wychodzą, a my, kobiety czekamy na nich w domu i gotujemy zupę. Tak naprawdę to wcale nie jest mniej ważne. Nawet gdy nie jesteśmy aktywnymi kobietami walczącymi na barikadach, to rzeczy społecznie uznawane za błahę są budulcem tego, że mężczyźni mogą robić

to, co robią. Bo gdyby nie ta przysłowiowa zupa, nie mieliby sił. Gdyby nie to, że ktoś na nich czeka w ich bezpiecznym miejscu, to wielkie gesty i strategiczne posunięcia nie byłyby możliwe. Całe zaplecze domowe spoczywa na naszych kobiecych barkach. Myślę, że człowieczeństwo jest znaczną częścią kobiecości, bo na pewno nie ma go bez kobiet. Jesteśmy przecież pramatkami tego, co się dzieje z człowiekiem jako takim. Można spojrzeć na to matematycznie, jak na zbiory, które na siebie nachodzą i znajdują część wspólną. Zastanawiam się jednak, czy przypadkiem nie jest tak, że zbiór pod hasłem „człowieczeństwo” nie zmieści się w zbiorze „kobiecości”. Tak też może być.

A.S.: Bohaterki *Krzywickiej/Krwi* są osamotnione. Mimo licznych scen zbiorowych, kobiety te nie znajdują w sobie oparcia, chór jest milczącym świadkiem historii każdej z kobiet. Czy to sygnał, że kobieca solidarność nie jest możliwa?

A.M.K.: Rzeczywiście, w spektaklu żywoty kobiet biegną równolegle, w formie małych monodramów, a bohaterki są w tym wszystkim same. Dzisiaj jednak ten tekst i spektakl jest dużo bardziej aktualny, gdy widzimy, że kobiety wychodzą razem na ulicę i są solidarne w tym wszystkim, co się dzieje. Obrazek z życia jest więc inny niż ten z tekstu. Nie mogę jednak wykluczyć, że każda z nas wychodzi na ulicę sama ze sobą. Ale już abstrahując od publicystyki – świetna rzecz wydarzyła się podczas pracy nad spektaklem. Dyskutowałyśmy w kobiecym gronie nad tekstem o samotnych kobietach, będąc jednocześnie w bardzo bliskiej zażyłości, w poczuciu wspólnotowości. Może to ironia losu, że potrzebowałyśmy zgranej babskiej ekipy, by taki temat pociągnąć? Chociaż wiele silnych kobiecych charakterów pod jednym dachem to niebezpieczeństwo, a każda z nas potrzebowała się wygadać o swoich pomysłach, to jednak byłyśmy blisko. Potrzebowałyśmy też czasu, by od rozmów przejść do bardziej zdyscyplinowanej pracy nad spektaklem. To naprawdę ciekawe, że historie samotnych kobiet tworzyłyśmy, będąc blisko. Może w tym tkwi moc spektaklu. I w tym, że kobiety kulturowo zmagają się ze wszystkim same, „bo tak”, dla zasady, potem zbierają się wspól-

nie w teatrze, by o tym porozmawiać, a potem wychodzą na manifest. Łączymy się w zespół, by zdobyć siłę do uporania się z czymś same. Pewnie tak też było z żonami i matkami tych, którzy strajkowali w stoczni...

A.S.: W twoim teatrze ważna jest forma. Gdy czytamy dramat, zazwyczaj skupiamy się na sensach, na psychologicznym prawdopodobieństwie, zrozumieniu sytuacji. Jak pogodzić to z twoim upodobaniem do sfery formalnej, wizualnej, koncepcyjnej?

A.M.K.: Inaczej czyta się dramat z literackiego punktu widzenia, a inaczej, gdy czyta się go z myślą o inscenizacji. W takiej chwili wychodzi na jaw moja dwoistość natury. Z jednej strony zwracam uwagę na psychologię postaci, na to, kim są i dlaczego zachowują się tak, a nie inaczej, a z drugiej strony włącza mi się czerwona lampka, która sygnalizuje mi, że wszystkie te uczucia, emocje i procesy, które mają zajść, nie mogą być pokazane w sposób realistyczny, bo taki teatr mnie po prostu nie interesuje. Bardzo dobrze pracowało mi się z dziewczynami, bo rozpoczęłyśmy od długich rozmów, dzięki którym wejście w zaproponowaną przeze mnie formę przyszło im bez trudu. Dużą rolę w tych przygotowaniach odegrała Kasia Kostrzewa jako choreograf. Fantastycznie mi się z nią pracuje, bo Kasia w mig wie, czego ja chcę. Miałam do niej pełne zaufanie – podobnie jak dziewczyny, które są doświadczonymi i znakomitymi aktorkami. Przegadanie wielu tematów było nam potrzebne, by zbudować wiarygodną formę. Ta zaś była prawdziwa, ponieważ wynikała z nas. To wszystko nie wydarzyłoby się, gdyby nie nasze niekończące się rozmowy w czasie prób, między nimi i czasami aż do rana. Myślę, że w efekcie widz czuje, że nie dostaje udawanego obrazka na potrzeby widowiska, lecz że jest to pełne i szczere.



ZAPACH BŁĘKITU

Recenzja sztuki *Wszystko o mojej matce*

Dramat Tomasza Śpiewaka to poetycka opowieść o relacji między matką a synem. I choć tytułem wyraźnie nawiązuje do obrazu Pedra Almodóvara, nie stanowi przeniesienia filmu na scenę teatralną. Odwołanie do twórczości hiszpańskiego filmowca nie jest w utworze Śpiewaka dosłowne, ale przewija się między wierszami. Śpiewak, podobnie jak Almodóvar, sportretował tytułową matkę, łącząc szkice kilku kobiet. Ponadto celowo nadał im hiszpańsko brzmiące imiona (Rajmunda, Norma, Rosa, Blanka i Huma). Ogniskując uwagę wokół kobiecej wrażliwości, toczy zaczepny, ale jakże udany dialog z iberyjskim przedstawicielem kina autorów.

Utwór Tomasza Śpiewaka skupia dwie historie – oparte na wspomnieniach reżysera Michała Borczucha i jego bliskiego przyjaciela, Krzysztofa Zarzeckiego. Obu artystów, oprócz przyjaźni, łączy osobista tragedia – ich matki zmarły na raka. Sztuka traktuje o chorobie i o swoistym rachunku sumienia, którego dokonuje się na łożu śmierci. Bohaterki, z których każda składa się na Zofię, starają się ocenić własne spełnienie, kalku-

lują, czy to, co robiły przez całe życie, było warte poświęcenia. W tle przewijają się także intymne, bolesne wspomnienia syna. Głos Michała przywołuje z offu przepuszczone przez filtr poezji chwile, które najbardziej kojarzą mu się z matką. Właśnie te fragmenty są najbardziej zmysłowe – opisana jest fabryka perfum wlewanych w niebieskie flakony, w której pracowała Zofia, nieco później wspomniane zostają jej powieki, które w chorobie malowała na kolor błękitu pruskiego. Emocje zakłute są potajemnie w niebieskości. Obok odrealnionych, metaforycznych wspomnień równolegle toczy się próba spektaklu teatralnego, który ma dotyczyć właśnie owej historii. Te fragmenty są bliskie rzeczywistości, nie mają już w sobie tyle piękna i wrażliwości, zawierają nieco weselsze wstawki. Narracja sztuki Śpiewaka została skonstruowana dokładnie tak, jak jest to z ludzką wrażliwością – z jednej strony wpada się w nostalgię, a z drugiej wciąż jest się tu i teraz, gdzie życie toczy się dalej.

Sztuka Tomasza Śpiewaka łączy piękno poezji z brzydotą śmiertelnej choroby. Traktuje o bliskiej relacji, która, choć skomplikowana, jest pełna miłości. A ponadto okazuje się zarówno impresyjna, jak i emocjonalna; rozbudza ludzką wrażliwość i nastroja do melancholii.

Patrycja Pankau

Alternatywny plakat teatralny – zgadnij, jaki to malarz



Odpowiedzi: 1. Jan van Eyck 2. Eugène Delacroix 3. Otto Dix



SYNOWIE W POSZUKIWANIU MATEK

Recenzja sztuki *Wszystko o mojej matce*

Dramat Tomasza Śpiewaka stworzony jest z braku. Jak dowiadujemy się z jego pierwszych słów, za punkt wyjścia przyjmuje stratę. Matki Michała Borczucha i Krzysztofa Zarzeckiego zmarły na raka, gdy ten pierwszy miał siedem lat, a drugi dziewiętnaście.

We *Wszystko o mojej matce* celem nie jest zrekonstruowanie biografii Zofii Borczuch i Krystyny Zarzeckiej. Jak mówi Zarzecki, a raczej asystentka Agata, która czyta za niego końcowy monolog, Borczuch matki w zasadzie nie pamięta, natomiast on „nie chce mówić wszystkiego”. Tematem staje się więc sam proces, próba stworzenia tekstu, bazującego na subiektywnym i mglistym doświadczeniu. Do tego dochodzi kwestia budowania postaci na strzępach cudzych wspomnień. Trudno, pisząc o tekście Śpiewaka, nie wspomnieć o spektaklu Borczucha, na którego potrzeby dramat powstał (autor pisał na próbach, bazując na improwizacjach). Zarówno w scenariuszu, jak i na scenie wysuwa się na pierwszy plan kwestia aktorek, które poszukują bazy do stworzenia ról. Chociaż w dramacie postaci zostały nazwane hiszpańsko brzmiącymi imionami, to granica między prywatnością a rolą ciągle się zaciera. Szczególnie widać to w scenie grzybobrania, w której to Zarzecki instruuje aktorki, jak mają odgrywać jego wizję. Wywiązuje się spór o zasadność istnienia sceny, której sensu aktor nie jest w stanie wytłumaczyć, wyjaśnić inspiracji powstania. Kobiety zarzucają mu utajanie wspomnień, niewnoszenie do scenariusza żadnych konkretów, jakby specjalnie nie chciał nic o matce przekazać. Z niezadowolaniem spotyka się również fakt, że wszystkie grają Krystynę. W takich momentach tekst przyjmuje formę teatralnej próby, a pytanie w ogóle o możliwość stworzenia postaci wysuwa się na pierwszy plan. „Nam, aktorom wydaje się, że jesteśmy otwarci.

Dopiero w zderzeniu z materią postaci, okazuje się, ile mamy pozamykane. Powiedziała aktorka, Halina Rasiakówna” – to jedna z kwestii Humy granej przez Halinę Rasiakównę.

Dramat podzielony jest na dwie części: pierwsza dotyczy Zofii, druga Krystyny, obydwie partie zawierają rozdziały. Początek pierwszego to rozmowy przerobowych z fabryki kosmetyków Miraculum, ale nie wiadomo, która z nich to Zofia. Pogawędka nawiązuje do filmu, górskiej wędrowni, codziennych rachunków, relacji z mężem... Rozważania o straconej radości życia przerywa przyziemne pytanie: „przyszedł glikol?”. Pierwszy rozdział ucina nadejście wiadomości o chorobie Zofii, zaraz potem w strukturze dramatu pojawia się GŁOS należący do Michała Borczucha, który jak się okazuje, pamięta niebieskie powieki matki, może nawet lepiej niż to, gdzie pracowała. To właśnie mgliste wspomnienie, kolor powiek staje się inspiracją rozdziału o kolorze, błękicie pruskim. Zamiast odpowiedzi dostajemy tajemnice. Imię Zofia znika z dialogów, choroba rozlewa się na inne postaci.

W ramach czytań sztuk finalistów Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej *Wszystko o mojej matce* wyreżyserowała Magda Szpecht. Poza drobnymi zmianami w tekście, podstawową decyzją reżyserki była aranżacja przestrzeni. Rozstawienie krzeseł widzów miało wywoływać wrażenie intymności. Aktorki zostały rozmieszczone między widzami, co powodowało, że głos niełatwo można było dopasować do źródła, dzięki czemu uzyskano wrażenie pewnej niematerialności postaci. Szpecht usunęła kilkakrotnie z dramatu imię Haliny Rasiakówny, grającej w realizacji Borczucha, rezygnując tym samym z jednego z pięter gry między postacią a aktorką (mam na myśli sceny, w których Krzysiek zwraca się do kobiety per Halina, a ona poprawia go, przypominając, że jest Humą). Kolejne ewentualne realizacje tekstu tak ściśle związanego z pracą nad konkretnym przedstawieniem i dotyczące życiorysów danych twórców wydają mi się zadaniem karkołomnym i wymagającym ingerencji w treść.

Anna Bajek

NÓWKA SZTUKA, RAZ ŚMIGANA

Rozmowa z Magdą Szpecht i Tomaszem Śpiewakiem

Mira Mańka: Czy klasyczny dramat stał się *passé* dla nowego pokolenia twórców teatralnych?

Magda Szpecht: Wszystko zależy od reżysera. Ja mogę mówić o sobie. Mniej, a właściwie w ogóle nie zajmuję się gotowymi dramatami. W orbicie moich zainteresowań jest bardzo dużo literatury, ale znacznie bardziej wolę powieści, opowiadania, tematy i sprawy, które potem adaptuje się na scenę. Szukam takich przestrzeni, gdzie można na samym początku mieć dużo wolności. Dla mnie w dramacie rekonstruujemy jakieś nieistniejące emocje postaci. W tym medium mamy do dyspozycji tylko ich słowa. A kiedy czytam prozę, to mam do czynienia z pełnym wewnętrznym zapleczem bohatera i to jest dla mnie dużo bardziej sycące i pełniejsze. Myślę, że z dramatami jest trudno również z powodu wielości wystawień, zwłaszcza klasycznych tekstów, każda kolejna realizacja odnosi się do tych najlepszych wcześniejszych i to jest zawsze konkurs porównań.

M.M.: Wraz ze zmianą zainteresowań reżyserów zmieniła się też praca dramatopisarza i aktora. Większość nowych produkcji zakłada ich ścisłą współpracę przy powstawaniu tekstu.

Tomasz Śpiewak: Oczywiście nie wszyscy lubią tak pracować, część reżyserów i aktorów ceni klasyczne teksty i próbują pisać na scenie. Myśląc o własnej perspektywie: były teksty, które powstawały niezależnie, inne były fragmentami tekstów dramatycznych. Trzeba pamiętać, że teksty dramatyczne wypełniają inne przestrzenie – zaczerpnięte bardziej z aktorów. Z moimi tekstami zwykle tak jest, że one opisują dość szeroko kondycję ludzi, którzy akurat znaleźli się w danym momencie w konfrontacji z danym tematem i coś dalej z tego wynika. W takich kon-

frontacjach aktor często jest częścią tego uniwersum, staje się po prostu dawcą. Siłą rzeczy jest w stanie znaleźć do tematu jakiś dostęp, którego ja nie mógłbym sam znaleźć. To właśnie różnica we wrażliwościach i to ogromnie mnie interesuje.

Czy pisanie na konkretny zespół wykonawców sprawia, że tekst staje się jednorazowego użytku? Czy tekst taki jak *Wszystko o mojej matce* jest interesujący dla innych twórców?

M.S.: W dzisiejszym czytaniu próbowałam udowodnić, że teksty sceniczne pisane dla konkretnego zespołu absolutnie nie są jednorazowe. Około dwóch miesięcy zastanawiałam się, co można zrobić z tym tekstem, i wymyśliłam sobie takie dwie drogi: jedną drogą było skupienie się na takich bardzo uniwersalnych, a jednocześnie intensywnych tematach, które tam są – temat straty, śmierci i miłości. Drugą próba dotknięcia mojego doświadczenia dzieciństwa, wspomniania przeszłości, rekonstruowania. I myślę, że nie ma tekstów jednorazowych. Kontekst zawsze jest, ale właściwie cała sztuka współczesna i wszystko, co robimy w kierunku tworzenia dzieł bardziej abstrakcyjnych niż konkretnych, zawsze oscyluje w jakimś kontekście. Zawsze jest coś, czego nie pokazujemy, ale znajomość tego czy wiedza o tym pomaga nam wejść głębiej. Czasem zdarza się, że po zapoznaniu się z jakimś dziełem chcemy wiedzieć więcej i wtedy zaczynamy szukać kontekstów i wydaje mi się, że to jest jeszcze lepsza droga kontaktu z jakąś pracą.

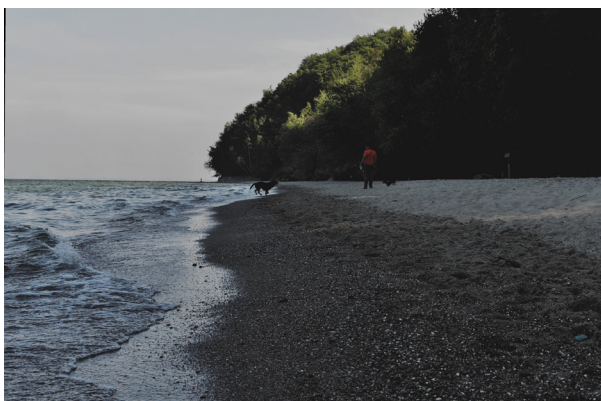
M.M.: Pisząc swoje teksty, myślisz o kolejnych wystawieniach czy najważniejsza staje się praca tu i teraz?

T.Ś.: Zawsze myślę o konkretnym zespole realizatorów. Ja w ogóle bardzo rzadko wracam do moich wcześniejszych tekstów. Niespecjalnie zależy mi na tym, by moje teksty zostały wydrukowane czy by były powtórnie wystawione. Dla mnie sam proces jest jakoś ważny i na tyle fascynujący, że wszystko, co mam, oddaję wtedy. A czy te teksty są wystawiane, czy mogą mieć jakieś drugie życie? Pewnie mogą, to zależy od czyjejś

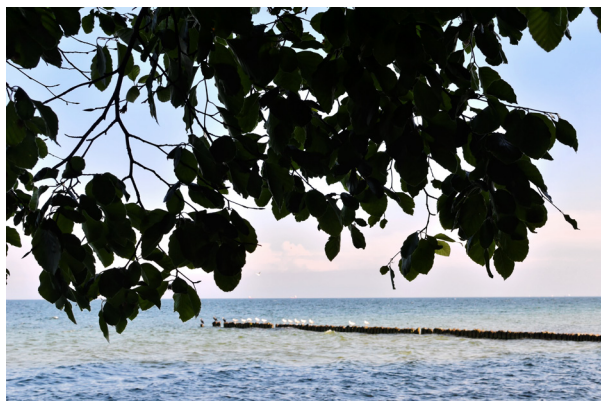
wyobraźni, potrzeby czy zainteresowania, ale jestem jakoś bardzo przywiązany do – w pewnym sensie – aktualności mojego tekstu. Tam są moje emocje, widzę rzeczy, które się zdarzają, więc ja biorę z tego, a późniejsze życie tekstu jest jego życiem, to już nie moje życie. (śmiech)

FOTORELACJA

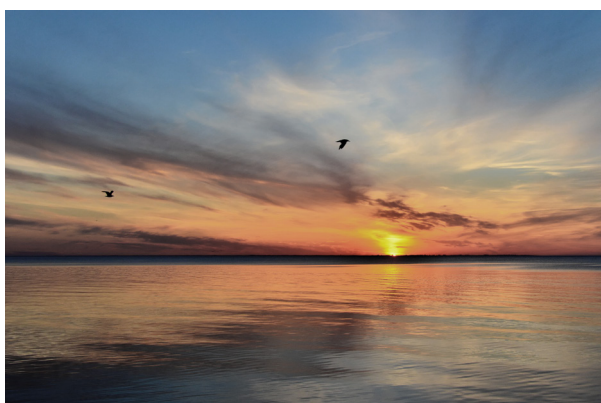
Przygnębiecie teatrologa



Ulotność czwartej ściany



Wschód słońca nad R@Portem



fot. Agata Skrzypek (instagram niezdarne.fotografie)

GORĄCZKA WIDZA

Festiwal to ze swej istoty intensywny czas. Dla organizatorów przede wszystkim, bo w niekiedy wielkich nerwach przygotowują nadchodzące wydarzenia. Jak wiadomo, układ w teatrze jest zawsze dynamiczny... Dla niektórych taka impreza oznacza stres, pokaźne niedobory snu i ryzyko poważnego uszczerbku na życiu rodzinnym (no dobrze, niech będzie szerzej: życiu poza-teatralnym – jeśli uznamy, że takowe w ogóle istnieje). Ale któż nie czuł dreszczyku ekscytacji na myśl o ogłoszonych w programie pozycjach repertuarowych? Tych emocji związanych z potencjalnym uczestnictwem we wspólnocie odbiorców? Na tę myśl cieszą się wszyscy, ale nie każdy tej przyjemności dostąpi. Rozmiary widowni są w końcu ograniczone, choć jednak elastyczne. Tu schodek, tam parapecik, maleńka dostawka. Gdzieś tam niepostrzeżenie można przycupnąć na ziemi. Ze znajomym akustykiem zagadać i otuchy mu dodać, wsparcie zaproponować obecnością swoją materialną tuż obok, przypadkiem zupełnym z widokiem na scenę. Dla zdeterminowanych i zaprawionych w bojach są jeszcze balkony, pomosty oświetleniowe i inne przejścia techniczne. Ale to przecież nie dla każdego, o nie!

Więc kto dostąpi szczytu? Wiadomo, część mediów, branży czy kadry naukowej powinna dostać miejsce. O to zadbać organizatorzy. Zablokują dla recenzenta, mają co nieco dla VIP-ów mniej i bardziej na to miano zasługujących. Starają się ponaginać elastyczność widowni do najróżniejszych próśb. Ale co z widzom, solą teatru jednak publicznego? No właśnie, widz taki „z ulicy” – zawsze ostatni, choć pierwszy przy kasie. Najbardziej osamotniony ze wszystkich w hierarchii festiwalowej publiczności. Zdany tylko na siebie w walce o bilety, karnety czy wejściówki. A w każdym teatralnym ośrodku jest przecież grupa siłaczy – widzów zawsze trzymających rękę na pulsie.

Bo to nie jest wcale łatwa sprawa. Kto raz próbował dodzwonić się do kasy biletowej w dniu uruchomienia sprzedaży, wie, o czym mówię. Wieść gminna niesie, że miłośnicy teatru z trójmiejskiego peletonu są w stanie dzwonić ponad pięćdziesiąt razy w oczekiwaniu na wolną linię



i zbawienne „dzień dobry” po drugiej stronie. Oto duch walki! A w teatrze? Kasjer sam nie wie, od czego zacząć – klient przy okienku, nieustannie dzwoniący telefon, maile spływające z niepokojącą częstotliwością, i tak na zmianę. Jak jeszcze jest sprzedaż online, to bywa, że taki pracownik ściga się z widzami, rezerwując te same miejsca z jednakowej puli, bo przecież powinno być demokratycznie i równościowo. W tym wyrównywaniu szans i widz może mieć dylemat – którą drogą po bilet? Niektórzy w panice próbują wszystkich. Zdarzają się i sytuacje, kiedy tak rozgorączkowany festiwalowo widz zatracza poczucie rzeczywistości i dopytuje, czy aby na pewno ma ten bilet, co mu go kasjer przed chwilą potwierdził, że owszem. Rezerwacja zrobiona, a tamten jeszcze raz: czy to na pewno? NA PEWNO?! Osobom o słabej konstrukcji psychicznej nie zaleca się samodzielnego zakupu biletów do teatru.

Zdobycie upragnionych kartoników to jedno, a czas festiwalu to drugie. Trzeba się przecież dobrze zorganizować. Najważniejszy jest transport i prowiant. Długie spektakle ostatnio w modzie, a i w miejscach różnych prezentowane. Dobrze mieć w torebce jakieś zapasy, bo bufet jest albo go nie ma, a jak jest, to najczęściej w pakiecie z kolejką. Weterani są zawsze przygotowani. Niezaradnych zresztą łatwo rozpoznać. Można ich usłyszeć po symfonii trzewi. Zawstydzeni kulą się wówczas w sobie na krzeselkach.

Widz samodzielny, kochający teatr, świadomy, to widz idealny. Jest na każdym wydarzeniu i wszędzie, zawsze na bieżąco. Jak się da, to ogląda po wielokroć. Człowiek się czasem zastanawia, skąd w takim widzu siła, chęci i ta potrzeba? Pracuje za dnia nielekkko, a wieczorem w teatrze. Nie jest z branży, a jakoby ze środowiska – z tą różnicą, że zawsze płaci za bilety. To właśnie w takich ludziach jest zapał, energia. No bo żeby dzwonić tak do upadłego, dobijać się niejako o kulturę? Takie poczucie misji, tylko po drugiej stronie

rampy. Hej, koledzy artyści! Jeśli ktoś z was miałby to poczucie misji na ten przykład zszargane, zwątpione albo – nie daj Boże – niewypracowane, to polecam spotkanie z takim widzem.

Dziękujemy tym wszystkim Waldkom, Tere-som, Arkowi, Paulinie czy Ali. Fajnie, że jesteście z nami.

Ula Bogdanów

SFORA R@PORTUJE

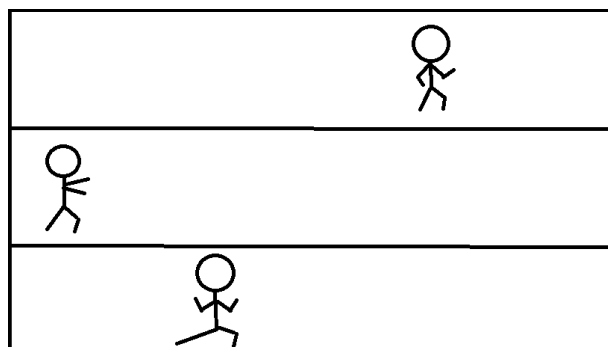
Złowiłeś jakieś rasowe ploteczki? Wiesz, o czym się mówi w kuluarach? Nadstaw nosa i pisz do nas na sforaraportuje@gmail.com.

Poważnie martwimy się o zdrowie Łukasza Drewniaka. Na rozmowie po spektaklu *Krzywicka/Krew* stwierdził, że został rozjechany czołgiem. Życzymy szybkiej rekonwalescencji!

Pies Ludwik należący do Tomasza Śpiewaka albo Magdy Szpecht to niezwykle sympatyczna istota. Uważamy, że powinien zostać maskotką tego-rocznej edycji R@Portu i osobiście chcielibyśmy, żeby dołączył do sFory.

Miętus rysuje

Alternatywne plakaty teatralne – zgadnij, co to za spektakl



Gazetę festiwalową redagują TEATRAlIA (teatralia.com.pl) w składzie:

Anna Bajek, Ula Bogdanów, Natalia Kamińska (redakcja), Julia Lewandowska, Mira Mańka, Marcin Miętus, Patrycja Pankau, Agata Skrzypek, Paulina Trzeciak, Piotr Urbanowicz | POZA REDAKCJĄ: korekta: Katarzyna Grabarczyk | opracowanie graficzne: Monika Ambrozowicz | łamanie: Katarzyna Lemańska | kontakt: redaktor@teatralia.com.pl